ESTRUCTURA DEL *AYAX* DE SOFOCLES

The author of this paper analyzes on detail the structure of the Sophoclean *Ajax*. His last methodological aim is to show the intimate relationship between literary form and content. So, for a deep understanding of a literary work, it is necessary a previous exact analysis of the formal structure.

Ya en un trabajo anterior [1] tratamos de profundizar en la técnica de composición dramática de este trágico. En aquella ocasión nuestro interés se centraba en hacer un estudio general de la dramaturgia sofoclea, y consiguientemente nuestra meta última era alcanzar en la medida de los posible un esquema-tipo en la construcción dramática de Sófocles, es decir, tratábamos en definitiva de descubrir la estructura de su Tragedia con mayúsculas [2]. Para ello partimos de las unidades más simples encontradas en toda su producción y tras estudiar todo este material lo orientamos a la consecución del objetivo ya mencionado.

Ahora bien, la finalidad del presente trabajo, así como de otros sucesivos, será diferente. En este segundo momento lo que pretendemos es aplicar los resultados ya obtenidos a una mejor comprensión de cada una de las tragedias de nuestro autor [3]. Y por esta razón ya no bajaremos aquí a un análisis pormenorizado de cada una de las unidades simples, para lo que remitimos a nuestro trabajo arriba aludido, sino

---

[1] *Estructura de la Tragedia de Sófocles*, tesis doctoral. Madrid, inédita.

[2] Es un problema muy discutido este de si un autor está creando en cada obra que compone, o por el contrario tiene unas líneas generales de actuación, que luego podrá alterar en una mayor o menor medida en cada caso concreto. Por dar un ejemplo, H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy. A literary Study*, London, 1966 (3.ª ed.), p. VI, dice al respecto: «...each obeying only the laws of its own being». Frente a una postura tal nosotros por el contrario creemos que todo autor tiene al menos una tendencia de composición, lo que no va en contra de su capacidad creadora.

[3] Un intento paralelo puede verse en F. R. Adrados, «Estructura formal e intención poética en el *Edipo Rey*», *Euphrosyne*, n. s. 5, 1972, pp. 369-383.

que pretendemos hacer ver cómo y con qué finalidad está organizado el conjunto de elementos que componen el *Ayax* de Sófocles.

Antes de empezar con el caso concreto de esta tragedia sofoclea es conveniente sentar algunas bases de carácter metodológico. Creemos que no es éste el momento de ponernos a ensalzar la utilidad que supone para los estudios de Literatura el análisis previo de la estructura. En realidad sería intentar descubrir nuevos mediterráneos. Ya a partir de 1915, fecha en que se funda el Círculo Lingüístico de Moscú, se preparan las bases para el movimiento conocido con el nombre de «formalismo ruso». Aunque, como ya hemos dicho en otras ocasiones, a nuestro entender peca esta corriente de abandonar en sus análisis el aspecto del contenido de las diferentes unidades, centrándose tan sólo en su realidad formal.

Para nosotros el elemento básico de actuación es lo que podríamos llamar el signo literario. Toda obra literaria está compuesta de una serie de unidades más o menos complejas, que a su vez se pueden descomponer en otras inferiores, hasta llegar así a lo que podríamos llamar «unidades elementales». Ahora bien, estos diferentes tipos de unidades adquieren categoría de signo literario cuando son portadoras de cuatro circunstancias, o dicho de otra manera, cuando son analizables desde cuatro puntos de vista, englobados éstos a su vez en dos planos: el plano interno y el plano externo.

El plano interno de un signo literario lo componen dos realidades muy concretas: en primer lugar la estructura formal de que está compuesto el tal signo, a través de la cual este último se expresa. En segundo lugar está el contenido específico que comporta el signo, y para cuya expresión se ha utilizado la estructura formal antes aludida.

Para entender ahora la categoría del plano externo del signo literario es preciso detenerse en la consideración de que toda unidad está a su vez englobada en otra realidad mayor, hasta llegar, en nuestro caso, a la tragedia entera, y ésta a su vez es una parte más de la producción total de su autor, y así se prolongaría la cadena sucesivamente. Pues bien, dentro de este plano externo tenemos también que considerar una realidad formal, que no será ahora ya la estructura interna del signo literario evidentemente, sino su disposición formal dentro de esta nueva unidad superior en que está englobada. Pongamos un ejemplo. Sófocles normalmente suele construir a continuación de la Párodos la escena del Mensajero y tras esta última da entrada al *agón;* sin embargo, si analizamos su *Electra*, vemos cómo entre la entrada en la *orchestra* del coro de doncellas y la llegada del Mensajero, Sófocles ha

intercalado un amplio período, compuesto esencialmente por dos *agones*. Por lo tanto, si nos planteamos hacer un estudio del *agón* en la obra sofoclea, tendremos que tener en cuenta que este tipo de escena nuestro autor la suele emplear tras la escena del Mensajero inicial, pero que en una serie de ocasiones altera este su esquema normal, lo cual se deberá lógicamente a motivaciones muy precisas de su técnica dramática. A esta realidad formal dentro ahora del plano externo nosotros la llamamos distribución.

Ahora bien, también en este plano externo debemos de tener presente el contenido que supone cada signo dentro de la unidad superior en que va incorporado. Ya hemos dicho que todo signo tiene un contenido propio, pero hemos de admitir que ese contenido está en relación estrecha con los contenidos de los signos colindantes. A esta relación conceptual dentro del plano externo la llamamos función.

En resumen, todo signo literario tiene cuatro aspectos o componentes a analizar: su forma, su contenido, su distribución y su función. Y todos ellos están interrelacionados entre sí, aunque la intensidad de esta influencia no es igual entre los cuatro, sino que es mayor, mejor aun, total entre los aspectos de un mismo plano, mientras que está más relajada cuando pasamos de un plano a otro. Esta interrelación mencionada se observa muy claramente sobre todo a nivel diacrónico, sobre el que hablaremos más abajo. Cuando uno de los cuatro aspectos señalados experimenta una innovación respecto al corte tradicional, automáticamente vemos cómo también se ven alterados los demás, prueba inequívoca de su estrecha vinculación.

Pensamos, en definitiva, que en todo análisis de una obra literaria deben de tenerse siempre presentes estos cuatro aspectos mencionados, y ello tanto en las unidades más complejas como en las más simples.

En realidad, se trata de la aplicación al campo de la Literatura de un método ya empleado en la Lingüística, puesto que realmente aquélla no es más que un escalón, el más elevado, eso sí, de esta última [1]. Frente a este procedimiento nuestro de análisis del Teatro griego ha habido anteriormente otros muchos intentos. El mismo Aristóteles ya ensayó uno en su *Poética* [2], pero creemos que aportó poco de provecho, puesto que sus definiciones son netamente externas y de no muy amplia validez. Por otro lado, la Filología moderna no ha perseguido con un énfasis especial esta tarea de analizar las diferentes técnicas de compo-

[1] Cf. F. R. Adrados, *Lingüística Estructural*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 683-686.

[2] 1452^b 14.

sición dentro del Teatro griego. De entre los que la han emprendido los más se han limitado a trazar grandes líneas generales y por ello a veces un tanto inoperantes. Comentario aparte merece la labor de Jens y su escuela[1]: en este caso nos encontramos con una tentativa intensa de analizar la estructura del Teatro griego, pero a nuestro entender se han quedado en un primer escalón, puesto que lo que no se puede hacer es emprender estudios de las unidades elementales, como la resis, la esticomitía, el epirrema, etc., sin tener en cuenta que éstas son piezas incluídas en otras unidades superiores, que las determinan necesariamente a todos los niveles. O dicho de otra manera, nos da la impresión de que por un exceso analítico se pierde contacto con la realidad total, a la que indefectiblemente están orientadas todas las diferentes unidades. Un enfoque muy diferente sigue Adrados en varios de sus últimos trabajos[2].

Hasta aquí hemos venido haciendo alusión a algunos de nuestros principios metodológicos. Sin embargo, no querríamos cerrarlos sin aludir a la utilidad que reporta para el análisis de una obra literaria concreta el tener en cuenta una perspectiva diacrónica. De cara a la función de una escena en el conjunto en que va incluida, es de gran importancia tener presente el plano diacrónico para ver mejor las posibles alteraciones producidas por el autor en cada caso en concreto, puesto que es evidente que una alteración de un esquema tradicional supone una intencionalidad. Además nos permite la posibilidad de ir estableciendo una línea de evolución en tal o cual género literario.

Antes de empezar propiamente con el análisis de *Ayax* es conveniente hacer algunas consideraciones generales sobre el Teatro de Sófocles, para que de la mano de ellas podamos más fácilmente delinear la trayectoria de la tragedia que es objeto de este trabajo.

En primer lugar, el coro. Aunque este tema sea tal vez objeto de otro trabajo más detenido y con una mayor profusión de datos, sin embargo queremos ahora hacer mención de él. A pesar y por encima de todo lo dicho al respecto no debemos olvidar que Sófocles no está relativamente lejos del momento en que la ceremonia ritual se con-

---

[1] Desde W. Jens, *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*, München, 1955, hasta el reciente libro en que se agrupan una serie de tesis doctorales y trabajos de discípulos suyos: W. Jens, *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München, 1971.

[2] Una recopilación de todos ellos con una más amplia elaboración puede encontrarse en F. R. Adrados, *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del Teatro*, Barcelona, Planeta, 1972. Una reseña nuestra a este libro puede encontrarse en *Emerita* 41, 1973, pp. 253-257.

virtió en Teatro, si es que tenemos algún tipo de excusa para establecer esa línea divisoria, puesto que es evidente que es imposible determinar hasta qué punto en un momento dado estamos ante una auténtica práctica cultual o bien ya se trata de un producto profano. Esta consideración pensamos que es importante a la hora de enfrentarnos con el debatido problema de la realidad del coro [1].

¿Qué era el coro en los estadios preteatrales? Por nuestra documentación de las fiestas rituales griegas podemos establecer que se trataba de una colectividad «actuante». Ahora bien, normalmente al frente de este coro solía estar una individualidad en calidad de Jefe. El coro era el auténtico centro de la acción y el que le daba un sentido real, aunque podemos admitir fácilmente que para una mayor fluidez de actuación podía estar representado por su Jefe, o para el caso de un cierto distanciamiento entre el Jefe y su coro podía intervenir un miembro como representante de la totalidad. Pero lo que sí queremos remachar es la idea de que en estos momentos el coro es el verdadero protagonista de la acción, que está toda ella en función del tal grupo.

Pensamos que si se quiere estudiar el papel del coro en el Teatro griego hay que hacerlo a la luz de estas consideraciones anteriores sobre su origen. Establecidas así las cosas, lo que supone para el coro la evolución del Teatro griego es una pérdida de actuación como una totalidad en beneficio de las progresivas individualidades.

Pues bien, ante esta manera de ver las cosas relativas al coro es como hemos de plantearnos su realidad en la Tragedia de Sófocles. De esta manera podemos resumir nuestras impresiones de una forma general. El coro sofocleo es lo que era en un comienzo del Teatro, es decir, un grupo que sigue a su Jefe, sólo que ahora ya, y cada vez menos, no; es el protagonista central de la acción, que sólo por razones de una mayor fluidez podía ser sustituido por una individualidad, sino que los argumentos de las obras van estando cada vez más en relación directa con los personajes individuales.

En resumen, pensamos que el coro va pasando progresivamente a un segundo plano, pero, eso sí, manteniéndose en una cierta medida dentro de la línea de su valor originario. En los estadios iniciales hemos dicho que el auténtico actuante era el coro, que podía llevar a cabo su cometido de dos maneras: o bien de una forma realmente activa,

---

[1] Un útil compendio bibliográfico en torno al problema del coro puede verse en I. Errandonea, «El coro en la Tragedia sofoclea» en *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros*, Madrid, Escelicer, 1958, pp. 351-404.

ejecutando todo tipo de acciones cultuales, por ejemplo, sacrificios a los dioses, *agones*, etc.; o bien interviniendo con un matiz que podríamos llamar «pasivo», por ejemplo, en himnos a los dioses, etc. Pues bien, en la evolución del Teatro griego es esta segunda área a la que va quedando relegado el coro.

Más arriba hemos hablado del plano de la diacronía como aspecto útil en el estudio de la Literatura. Veamos en este caso concreto del problema del coro su operatividad. Pensamos que lo que no se puede es hacer una afirmación categórica del significado del coro en la Tragedia de Sófocles, cuando entre la primera obra de las conservadas y la última ha transcurrido medio siglo. Si seguimos de cerca el papel del coro a lo largo de la producción dramática de nuestro autor, hemos de admitir que hay un claro proceso en el sentido arriba indicado. Sobre todo esto volveremos más ampliamente en otro trabajo; ahora sólo queremos sentar las bases oportunas para una mayor comprensión del *Ayax*.

En una nota del comienzo de este artículo hacíamos mención a la problemática de si cada obra supone para su autor un caso de plena creatividad, o por el contrario hay siempre unas líneas generales que se mantienen uniformes dejando con ello campo abierto a su capacidad creadora al poderse producir un sinnúmero de alteraciones e innovaciones. Allí ya sentábamos nuestro criterio al respecto, y ahora lo vamos a hacer evidente con un ejemplo muy concreto: la estructura general de la Tragedia de Sófocles.

En las obras conservadas de nuestro autor podemos descubrir siete momentos centrales en la marcha de la acción: el Prólogo, la Párodos, la escena del Mensajero, el *agón*, el estásimo «en falso», el desenlace y finalmente la acción-cierre de la obra. A esto hay que hacer dos precisiones: una, que el estásimo «en falso» sólo se da con su auténtico valor en esta distribución señalada en cuatro ocasiones; y segunda, que estos puntos centrales de la marcha de la acción pueden estar complicados de mil modos y maneras a gusto del poeta. Para una más amplia información sobre este esquema general de la Tragedia de Sófocles remitimos a nuestro trabajo indicado en la nota primera de este artículo. Aquí sólo queremos utilizarlo a título orientador.

* * *

Tras estas consideraciones generales demos entrada ya al análisis del *Ayax*. En la línea de la crítica filológica moderna en torno a esta tragedia pensamos también nosotros que se trata de una obra esencialmente de carácter. Sófocles con todas sus posibilidades dramáticas trata de escenificar el personaje de Ayax, lo que le permite de paso establecer unas valoraciones morales, que han sido las que realmente han dirigido la trayectoria del héroe en el fracaso. El poeta ha ido perfilando a lo largo de la obra la naturaleza del héroe, para lo que se ha servido de diferentes recursos dramáticos. El análisis de estos mecanismos nos ayudará a una mayor comprensión de esa finalidad última de nuestro autor.

En síntesis, el esquema general de la obra es muy simple. Prescindiendo ahora del Prólogo, sobre el que volveremos a continuación, se trata de la llegada de un coro que busca a su Jefe con ánimo de exhortarle a que haga frente a las murmuraciones que circulan contra él. Ante el descubrimiento de que tales murmuraciones son auténticas realidades y ante el ferviente deseo de Ayax de darse muerte, se entabla entre el coro y su Jefe un *agón* de persuasión —ya hablaremos más tarde de cómo Tecmesa es en realidad un elemento más del coro—. El intento de persuasión resulta fallido y se abre el desenlace.

Ante esta visión panorámica de la obra ya podemos entrever la realidad del coro tal como la pergeñábamos más arriba. Estamos ante un caso claro de un coro al lado de su Jefe, en el que el primero intenta persuadir al segundo. Ahora bien, no es menos cierto que el poeta trata de dar relevancia ya al personaje individual frente a la colectividad del coro. En este sentido, ya lo hemos dicho, es como debe estudiarse el proceso que experimenta el coro en la evolución del Teatro griego.

Hasta aquí hemos aludido a las generalidades de esta obra. Pasemos ahora ya al análisis detenido de cada una de las diferentes partes. En este estudio más minucioso iremos tocando los problemas tradicionales en torno a la estructura de esta tragedia.

I) Prólogo. Con *Persas* o *Suplicantes* de Esquilo como testimonio podemos conjeturar que los estadios iniciales del Teatro no comportaban un Prólogo, sino que la obra se abría directamente con la entrada del coro en la *orchestra*. Los siguientes pasos en la evolución son fácilmente deducibles. Al crearse el Prólogo se le daría una estructura más o menos simple, que sirviese de vehículo a los fines para los que había sido introducido. Esto es lo que encontramos en *Agamenón* y *Coéforos* con una resis solamente, o algo más completo en las restantes obras esquíleas. En todo caso la función básica de este incipiente Pró-

logo consiste en montar el telón de fondo sobre el que habrá de desarrollarse la tragedia a continuación.

Ante esta perspectiva diacrónica es como mejor podremos observar ahora la valía dramática de Sófocles. La escena[1] del Prólogo de *Ayax* es de una gran riqueza expresiva con todo lo que ello acarrea, como haremos después ver. En ella podemos determinar la presencia de cuatro partes, claramente diferenciables a todos los niveles, pero a la vez estrechamente entrelazadas. Hay un elemento tradicional de introducción a cargo de Atena, luego viene el momento expositivo típico del Prólogo. Hasta aquí habríamos tenido un esquema de Prólogo convencional. Sin embargo Sófocles no se detiene en esto. Una vez que ha montado el tradicional telón de fondo, va a dar paso a unos instantes de intensa emoción; nos estamos refiriendo lógicamente a la entrada de Ayax fuera de sí. Esto es algo inesperado no sólo para Odiseo sino para el mismo auditorio. Pero nuestro poeta quiere cerrar la escena de manera oportuna, y para ello introduce un elemento de reflexión-cierre en el que Atena hace ver a Odiseo hasta dónde puede llegar el poder de los dioses.

Tanto la estructura como el contenido de este Prólogo son de una riqueza fuera de lo normal, y esto lógicamente se tiene que reflejar en la función e intencionalidad del poeta. ¿Qué pretende Sófocles al construir este tipo de Prólogo? Diríamos que dos cosas: por un lado, no abandona la función básica de esta clase de escena, es decir, la narrativa, puesto que le dedica más de la mitad de toda su extensión; sin embargo, quiere ya desde este momento empezar el diseño del carácter del héroe, pretende ir haciendo ver cómo la salida final será la

---

[1] Debemos replantearnos qué se entiende por escena. Siguiendo el criterio tradicional, por ejemplo, K. Aichele, «Das Epeisodion» en W. Jens, *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München, 1971, p. 47, dice de la escena que es «...jene Teile der Epeisodien, die durch Personenwechsel (Auftritt und Abgang) voneinander getrennt sind und im Innern konstante Personenbesetzung aufweisen». Este mismo sentido se suele orientar la crítica tradicional. Sin embargo, pensamos que determinar el número de escenas simplemente por las intervenciones de los actores no es muy preciso. Creemos por el contrario que el concepto de escena es de una unidad literaria con una gran autonomía, y por lo tanto no es suficiente determinar la realidad de una unidad literaria basándose exclusivamente en las intervenciones de los actores. Habrá que tener en cuenta más bien, pensamos, los cuatro aspectos más arriba mencionados, es decir, el que tengan una estructura formal propia, un contenido específico, una distribución concreta y una función correspondiente. Las salidas o entradas de los actores en realidad no es más que un apartado de la estructura formal.

única que tenga Ayax, dado el extremo en que ha caído. Y ¿qué manera meor de mostrarlo al auditorio en ese estado de locura total, con lo que ello suponía de oprobio para un carácter heroico? [1]. Es también a la vez indudablemente una confrontación de la narración antes expuesta por la diosa. La parte final es también importante con vistas a una valoración moral de la conducta del héroe.

El aspecto de la distribución es igualmente ilustrativo del índice de innovación del poeta. Es generalmente admitido que el Prólogo en sus estadios iniciales realmente sólo hacía que adelantar los motivos que el coro expresaba en los anapestos de entrada, y que luego de forma lírica repetía en la parte propiamente cantada de la Párodos. Es debido a este hecho por lo que creemos, terminaron por desaparecer los anapestos iniciales de la Párodos. Pues bien, el análisis de la distribución en los Prólogos es interesante de cara a estudiar esta relación originaria, aunque a primera vista podría decírsenos que la distribución en este caso es inoperante, porque siempre el Prólogo va al comienzo y precede a la Párodos; sin embargo, sí que es interesante, si no queremos perder de vista el proceso evolutivo de este género literario.

En el caso concreto de *Ayax* notamos aún una cierta relación entre los motivos del Prólogo y los de los anapestos de la Párodos; pero hay ya un matiz diferenciador: Atena viene ahora afirmando rotundamente los hechos acaecidos la noche pasada, sin embargo el coro a su llegada los da todavía como rumores infundados. Esto ya supone un paso innovador respecto a los esquemas originarios, aunque todavía Sófocles irá mucho más lejos en este proceso con sus obras posteriores.

El Prólogo de *Ayax* está en una situación intermedia en la tendencia desvinculadora para erigirse como parte autóctona dentro de la tragedia. Y en este sentido seguirá operando Sófocles en otras obras, puesto que así dispondrá de una escena independiente más, con todo lo que ello supone de cara a una mayor capacidad de expresión.

II) Párodos. Con este momento se da entrada realmente a la acción de la obra, sobre todo si lo miramos con una perspectiva histórica. Un coro de marineros salaminios llega ahora a la *orchestra* en busca de su jefe y con ánimo de súplica: Odiseo ha propalado una

[1] I. M. Linforth, *Three Scenes in Sophocles «Ajax»*, Berkeley, 1954, pp. 8-9, dice: «...is the most important thing in the prologue», y más abajo: «...Sophocles has so composed the prologue as almost entirely to suppress the guilt of Ajax». Esta afirmación es válida sólo en parte, pensamos. La funcionalidad total de este Prólogo es más amplia a nuestro entender, puesto que sigue subsistiendo la finalidad de enmarcar la acción que surgirá básicamente con la llegada del coro.

serie de rumores maledicentes contra Ayax, y ellos, el coro, vienen a pedir a su jefe que salga de su tienda y haga frente a tales calumnias. Desde el punto de vista del contenido estamos ante un ejemplo claro de un coro de súplica, y ello sabemos que recubre un empleo antiguo.

Formalmente también tiene un gran interés esta Párodos de *Ayax*. Está compuesta de dos partes esenciales: una introducción anapéstica y un cuerpo central propiamente lírico y compuesto de un par estrófico y un epodo.

Ya hemos dicho más arriba que este tipo de Párodos debió ser el procedimiento originario del comienzo de una obra de Teatro, como nos lo atestigua *Persas* y *Suplicantes* de Esquilo. El coro llegaba a la *orchestra* con un ritmo de marcha en anapestos, y luego ya allí daba comienzo a la parte lírica. Lo normal era que esos anapestos fueran sencialmente narrativos, y así entenderemos mejor cómo el Prólogo es simplemente una ampliación hacia atrás de esta tirada anapéstica inicial de la Párodos. La evolución del Teatro griego tiende a eliminar estos anapestos con una plena utilización del Prólogo. Ahora bien, *Ayax*, al igual que *Agamenón*, está en un punto intermedio en este proceso. Por otro lado, métricamente también podemos constatar en estos anapestos de *Ayax* su valor originario de elemento de entrada, y así vemos como las primeras tiradas son anapestos puros, o sea, de marcha, mientras que según se aproxima la parte cantada se van haciendo líricos, es decir, con muchas resoluciones.

La parte lírica es muy simple. El rasgo más innovador es tal vez su corta extensión, lo que es reflejo de la pérdida paulatina del coro como elemento central de la acción. Sin embargo, todavía se mantiene una característica antigua, y es la relación de motivos entre ambas partes constitutivas de la Párodos, es decir, entre la anapéstica y la lírica propiamente dicha [1].

Funcionalmente esta escena tiene una misión esencial que cumplir, y es la de dar comienzo a la acción de la tragedia [2]. Pero Sófocles está preparando a la vez un efecto escénico, que se conseguirá al dar comienzo la escena siguiente: el coro ha llegado ahora en busca de Ayax, y lo que auditorio y el coro mismo esperan es que aparezca el héroe, sin embargo no sucede así, sino que quien vendrá será Tecmesa. De esta manera también el poeta se reserva el momento de la llegada de

---

[1] Cf. W. Nestle, *Die Struktur des Eigangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart, 1930, p. 58; W. Helg, *Das Chorlied der griechischen Tragödie in seinem Verhältnis zur Handlung*, Zürich, 1950, o. 41.

[2] Cf. W. Helg, *op. cit.*, pp. 15 ss.

Ayax, lo que hará cuando ya exista el clímax suficiente de tensión.

En resumen, estamos ante un ejemplo de Párodos que conserva aún su valor esencial antiguo, sin embargo ya tiene una serie de innovaciones, producto unas de una intención técnica específica, y reflejo otras de un proceso general evolutivo dentro del Teatro griego.

III) Escena del Mensajero. El coro ya ha llegado a la *orchestra* y la acción de la obra ya ha dado comienzo. En esta distribución precisa tiene lugar en la técnica dramática sofoclea la escena del Mensajero.

Para hablar con todo rigor, lo esperado a continuación de la Párodos es la llegada del Jefe del coro, que daría lugar a un diálogo con el coro o en su lugar con el corifeo, y ya tras esta introducción llegaría el Mensajero dando comienzo a la escena mencionada.

La estructura formal interna de este esquema descrito podría ser: en primer lugar una estructura epirremática, corriendo a cargo del actor la parte recitada, y tras ello una parte estíquica, como podemos encontrar en *Persas*, por ejemplo. Sería un tipo de estructura antiguo, donde el papel del coro todavía era determinante y central, y en consecuencia tras su canto en la Párodos vendría una prolongación dialógica entre el mismo coro y un actor, o sea, una contrucción epirremática.

Ahora bien, dada la tendencia evolutiva ya comentada más arriba, lo más frecuente es encontrarnos con una estructura totalmente estíquica, a base de diálogos y resis. Esto es lo que tenemos en todas las demás obras de Sófocles. Sin embargo, en *Ayax* aún se mantiene un esquema más antiguo. Hay una primera parte epirremática entre Tecmesa y el coro, y luego la estructura se relaja y se cambia en netamente estíquica, donde el corifeo reemplaza en las intervenciones al coro.

El aspecto del contenido posee igualmente la misma riqueza de expresión. Encontramos una mezcla, sobre todo en la primera parte de la escena, de motivos trenéticos y narrativos: Tecmesa confirma los rumores que el coro ya ha oído, y entre noticia y noticia el coro prorrumpe en lamentos. La segunda parte de la escena es mucho más rectilínea, puesto que el elemento central es una amplia resis de Tecmesa, donde ya da todo lujo de detalles al respecto.

Se nos plantea lógicamente la pregunta de por qué Sófocles da paso a este tipo de estructura en *Ayax*, cuando en todas las demás obras suyas conservadas no sigue este mismo camino. La razón está, pensamos, en que sigue un esquema antiguo, en el que el coro todavía es centro de la acción, y sus actuaciones colectivas son prolongadas por

partes dialógicas con los diferentes actores. Esta explicación nos parece más verosímil que entenderlo como un artificio dramático.

La distribución es también regular dentro de la técnica sofoclea. Sigue la Párodos y precede al momento del *agón*.

Su función básica dentro de la obra entera es servir de avance de la acción. Ahora bien, en esta tragedia Sófocles consigue un efecto muy concreto, ya aludido arriba, y es la sabia dosificación de efecto dramático. Para ello se sirve de un empleo meticuloso de los diferentes actores. Cuando todo el mundo espera al héroe mismo, Sófocles hace entrar a Tecmesa, y se reserva la llegada de Ayax. Una vez que se haya hecho pública la verdad de lo sucedido la noche anterior, y cuando el coro ya haya alcanzado un determinado nivel de tensión, en ese momento aparecerá el héroe, y su entrada supondrá una mayor carga dramática.

IV) Agón. Con esto llegamos al núcleo de la tragedia [1]. El poeta ya ha dado todos los datos necesarios, y en este momento da paso al nudo de la acción. Pensamos que todo el resto de la obra está en función de esta escena, ya preparándola, ya cerrándola.

En esta tragedia tenemos un período agonal amplio. En otras obras posteriores Sófocles prefiere en ocasiones introducir varios enfrentamientos entre participantes distintos, aunque casi siempre en torno al mismo tema —recordemos, por ejemplo, el caso de *Antígona*—. Sin embargo, en *Ayax* tenemos un solo *agón*, aunque, eso sí, de una gran extensión en versos. El período de enfrentamiento va del verso 333 al 692.

Una mirada general a su estructura nos deja ver un esquema doble, paralelo a lo que acabamos de encontrar en la escena del Mensajero. En primer lugar tenemos una estructura epirremática, en la que la parte cantada corre ahora a cargo de Ayax, y la recitada está en boca del corifeo o de Tecmesa. El contenido de este primer momento del *agón* es un tanto complejo, se entremezclan los motivos de duelo con las pripirimeras insinuaciones de Ayax en su plan de darse muerte, a todo lo cual replican el corifeo y Tecmesa en un intento de consolarle en su dolor y disuadirle en su empeño.

La estructura de este esquema epirremático es también un tanto complicada. Ya no tenemos el trazado regular que hemos observado

---

[1] En esta orientación de considerar el contenido de *agón* como el núcleo de la acción en el Teatro seguimos las ideas al respecto de F. R. Adrados, *Fiesta, Comedia...*, passim.

por ejemplo en la parte inicial de la anterior escena del Mensajero. Aquí, concretamente en el segundo par estrófico, la monodia de Ayax es interrumpida por una viva esticomitía estíquica, para luego volver a intervenir el héroe todavía dentro del elemento estrófico, e igualmente sucederá en la parte antistrófica. Mediante este procedimiento el poeta consigue una mayor capacidad.

Analizando la obra esquílea podemos observar que esta estructura epirremática es típica para contenidos agonales. Ahora bien, en este ejemplo de Sófocles notamos una alteración importante, consistente en que no es el coro el que realiza las partes líricas, sino que aquí corresponden éstas al actor, y el coro interviene por medio de su corifeo. En este aspecto tenemos algo semejante en *Agamenón* 1072 ss. Este cambio en la realización de las diferentes partes tiene una razón, y es que el contenido básico de la escena no es el agonal, sino el trenético. El poeta con este epirrema de *Ayax* lo que pretende es dar entrada al héroe de una manera que produzca impresión. Para ello lo hace llegar cantando sus propias desgracias, y le añade unas dosis de enfrentamiento, que son en realidad preparatorias del núcleo del *agón*, que vendrá a continuación en forma estíquica. Notemos nuevamente por lo tanto cómo el poeta está alterando un esquema formal antiguo con unas intenciones dramáticas específicas.

Decíamos más arriba que esta escena agonal de *Ayax* constaba en líneas generales de dos partes. De la primera, la epirremática, ya hemos hablado. Tratemos ahora de la segunda, es decir, del período estíquico.

Una vez que Ayax está ya en escena, y se ha creado ya el ambiente propicio, para lo cual el poeta se ha servido del anterior epirrema, entramos repentinamente en el núcleo del *agón*. Veamos primeramente la estructura formal del período, para después pasar a tratar de ver su valor.

Estamos ante un ejemplo claro de la estructura típica de un *agón* estíquico, llamado por algunos «euripídeo» [1]. Consta de dos resis a cargo cada una de los dos contendientes, Ayax y Tecmesa, y una esticomitía de enfrentamiento directo entre ambos actores; además tras cada una de las resis va intercalada una breve intervención del corifeo, resto de cuando la actuación del coro era decisiva en la marcha de la acción de una obra de Teatro.

Ya hemos dicho más arriba que éste era el momento central de la tragedia entera. Y ahora queremos abundar en esta afirmación ampliándola en lo posible. Venimos afirmando que la intención principal del

---

[1] Cf. J. Duchemin, *L'ἀγών dans la tragédie grecque*, Paris, 1945, passim.

poeta en esta obra es perfilar el carácter de nuestro héroe. Para ello se ha servido fundamentalmente hasta ahora de dos ocasiones. Una ha sido la del Prólogo, que ya comentábamos en su momento oportuno. Y otra ha tenido lugar con esa llegada tan impresionante en el epirrema arriba descrito. Pero de la mano de estas dos instantáneas llegamos al punto central, y es la resis del propio Ayax en esta parte estíquica del *agón*. En esta resis el héroe deja netamente al descubierto su triste situación de héroe burlado, y plantea las diversas posibilidades de salida que le quedan. Pero, eso sí, solamente seguirá aquella que vaya bien con su calidad de héroe. Y esta única salida es la muerte. Es una resolución definitiva, por más que Tecmesa y el corifeo traten de persuadirle de lo contrario. Esto es lo que pretende Sófocles con este *agón*, es decir, amolda a una finalidad general unos elementos dramáticos que le vienen dados.

Pero no se detiene aquí la intensidad de la escena, en el sentido que hemos comentado. Sófocles quiere acentuar más aún el momento, y para ello provoca una alteración en la estructura formal. Hemos dicho arriba que el esquema de esta escena era el típico de un *agón* estíquico. Pero, aunque ello es cierto, sin embargo no es toda la verdad. Entre el momento de la resis y la esticomitía el poeta intercala un período plenamente efectivista. Ayax es sin lugar a dudas para Sófocles un héroe homérico, y qué mejor para su caracterización y ambientación que adaptarle una despedida al estilo de la de Héctor y Andrómaca en *Iliada*. Tras las resis la acción agonal se detiene por unos momentos, y antes de que llegue la esticomitía de enfrentamiento directo nuevamente, Sófocles hace que nuestro héroe reclame en esta situación crítica la presencia de su hijo, y una vez traído da comienzo el héroe a una desgarrada despedida. Es una nueva pincelada más en el dibujo del carácter de Ayax.

Tras esta interrupción de la acción agonal viene inmediatamente la esticomitía mencionada antes, y con ello se vuelve la marcha de la obra a su sitio primigenio. El diálogo presente se concluye sin una conciliación final, lo que podríamos llamar la «solución» del *agón*. Pero esta solución vendrá, sólo que el poeta ha intercalado en medio un canto del coro, lo que hace lógicamente que la tensión se amplie. Desde el punto funcional de la marcha de la acción, este estásimo, vv. 596-645, no es más que un elemento de retardamiento entre dos momentos importantes, que son el enfrentamiento propiamente dicho y la «solución» al conflicto.

Pero Ayax vuelve, y vuelve dispuesto a ceder en su empeño. Estamos, pues, ante la tan conocida Trugrede de *Ayax*. Con la vista

puesta en la totalidad de la tragedia esta resis es, como hemos dicho, la «solución» al *agón* central. Pensamos que no debe ser desunida de su célula, aunque en medio el poeta haya intercalado un canto del coro. De esta manera nuestra visión del conjunto de la tragedia, pensamos, será más coherente.

Respecto al debatido problema de si aquí Ayax está tratando conscientemente de engañar al coro [1], nuestra opinión se inclina plenamente del lado del engaño intencionado, procedimiento éste no raro en el Teatro griego, e incluso en el mismo Sófocles. Pensamos que una salida a este problema estancado sería no mirarlo desde la perspectiva de la integridad moral de los personajes sofocleos, sino más bien abordarlo con planteamientos diacrónicos, tratando de ver restos arcaicos de comportamiento. El engaño es un elemento tradicional, y en este sentido fue absorbido por el Teatro igual que otros muchos contenidos.

En resumen, estamos ante una amplia y rica escena agonal, que consta de una introducción epirremática trenético-agonal, de un núcleo estíquico —cuyos elementos básicos a la vez están interrumpidos por una disgresión dramática—, de un treno retardador de la conciliación, y finalmente de una s o l u c i ó n, que luego realmente no es tal solución. Es ante la vista de la estructura en su conjunto como podemos hacernos una idea aproximada de la fuerza total que supone esta escena para la tragedia entera. Y es así, considerándola una unidad plena, compuesta a su vez de otros elementos inferiores, como estaremos más cerca del espíritu y la intencionalidad de Sófocles. Y si a esto le añadimos el prisma diacrónico, podremos ver las innovaciones introducidas en cada momento, y plantearnos a continuación la razón de tales alteraciones.

Desde el final de la Párodos hasta este momento hemos visto que hay dos momentos esenciales: la escena del Mensajero y el *agón*. Cada uno de ellos presentaba una serie de complicaciones que hemos ido analizando. Pues bien, frente a esta manera de ver la estructura de una tragedia, la crítica tradicional, siguiendo en esto a Aristóteles, piensa que hay dos e p i s o d i o s separados por un estásimo, lo que viene a decir poco o nada. Debe abandonarse, pensamos, la concepción del estásimo como una pared entre dos partes distintas, que el dramaturgo intercala a manera de descanso de la acción. Esta manera de ver las cosas es producto de considerar al coro como un postizo en la acción, olvi-

---

[1] Un útil aparato bibliográfico comentado al respecto puede verse en I. Errandonea, «*El monólogo misterioso. ¿Cambia o no Ayante?*» en *Investigaciones...*, pp. 305-311.

dándonos de su valor originario como motor y centro de la marcha de la acción. Con esto no queremos decir que en algunos estadios del Teatro conservado no sea ésa la realidad, por ejemplo y principalmente en Eurípides, aunque incluso en este trágico habría mucho que hablar. Pero hay una gran distancia de aplicar esta concepción aludida a la totalidad o a su justa medida.

V) Estásimo en falso. Es éste un momento típico en la técnica dramática sofoclea. Tras el enfrentamiento entre Ayax y Tecmesa se ha conseguido una conciliación final. Ayax ha vuelto declarándose dispuesto a abandonar su anterior empeño. Todo está solucionado. El coro no puede dominar su regocijo y estalla en este estásimo de alegría.

Este estásimo considerado en sí mismo es un canto de victoria, con una importante dosis de contenido ritual[1]. Se invoca a Pan para que encabece las danzas misias[2] y cnosias, se pide la presencia de Apolo Delio, se invoca a Zeus. Formalmente es un canto coral muy simple, compuesto de un único par estrófico[3].

Sin embargo, la distribución nos hace ver la diferente función que tiene dentro de la obra. Vemos que está introducido entre el final feliz del período agonal y el comienzo del desastre auténtico y definitivo. Sófocles quiere aquí dar lugar a un fuerte contraste. Todo parece solucionado y el coro así lo entiende. Sin embargo, inmediatamente después llegará el fatal desenlace.

Quisiéramos solamente hacer dos tipos de comentario al respecto. En primer lugar conviene fijar la atención en cómo Sófocles está utilizando un elemento en sí mismo arcaico con una finalidad totalmente distinta de la que tenía en su origen. Tenemos un canto de victoria empleado para producir un agudo contraste en la marcha de la tragedia.

Ahora bien, es éste un efecto que Sófocles utiliza de una manera un tanto indiscriminada en su producción dramática, puesto que lo volvemos a encontrar en otras obras suyas. Con esto queremos decir

---

1 Cf. W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin, 1933, pp. 185 ss.

2 En esta variante textual seguimos la lectura del papiro *P.Oxy.* 1615, 6, frente al texto de Dain, que sigue a los manuscritos.

3 Un estudio pormenorizado de este estásimo y de otros semejantes en la obra sofoclea puede verse en V. de Falco, «Osservazioni sull' iporchema in Sofocle» en *Studi sul Teatro Greco*, Napoli, 1958, pp. 56-58.

que no creemos que aquí esté buscando el poeta una intencionalidad específica de cara a esta tragedia concreta de *Ayax*, sino que más bien se trata de un comportamiento a nivel general de su técnica dramática. O dicho de otra manera, a Sófocles le gusta este procedimiento de intercalar entre el nudo de la acción y el desenlace un momento de poderoso contraste. Por otro lado, este efecto aparece también en otras distribuciones de su Tragedia, aunque con una menor carga dramática, puesto que no se trata de lugares tan decisivos para la orientación definitiva de la tragedia como éste que ahora analizamos.

VI) Desenlace. En la Tragedia sofoclea, una vez que ha transcurrido el núcleo de la acción, o sea, el período agonal, viene el momento del desenlace de la tal acción central. Siguiendo una técnica anterior Sófocles normalmente en su producción dramática conservada da paso a este desenlace de una manera narrativa, es decir, mediante el empleo de la figura del Mensajero o de un personaje concreto en función de aquél. Dicho de otra manera, la acción propia del desenlace correspondiente a la marcha de la obra tiene lugar fuera, y es un actor el que trae, sólo que en forma de exposición. Este proceder lo podemos ver claramente en *Traquinias*, *Antígona*, *Edipo Rey*, etc.

En *Ayax*, si Sófocles hubiera seguido el comportamiento de obras posteriores, habría sido suficiente con la escena de Tecmesa (879-973). Y así tendríamos que tras el estásimo en falso habría llegado Tecmesa anunciando en medio de un treno la fatal solución. Sin embargo, nuestro poeta en esta tragedia quiere darle una mayor relevancia a este momento del desenlace, y para ello construye una estructura mucho más compleja de lo normal, que a continuación analizaremos.

Esta parte de la tragedia es de una meticulosa técnica dramática. Consta de cuatro escenas perfectamente diferenciables a todos los niveles. Forman una perfecta gradación de este momento del desenlace.

En primer lugar tenemos la escena del Mensajero enviado por Teucro. Sobre esta escena se han planteado numerosas interrogaciones y otras tantas soluciones[1]. Tal vez pequen casi todas ellas de tratar de entenderla por sí misma con todos los detalles allí recogidos, pero

---

[1] En I. Errandonea, «Noticias del Mensajero» en *Investigaciones...*, pp. 342-346, pueden encontrarse las principales soluciones dadas al problema. El mismo autor en «El Mensajero parece ser falso», *ibid.* pp. 346-350, propugna una solución paralela a la que ve en la escena del émporos de *Filoctetes*, o sea, piensa que este Mensajero enviado por Teucro es falso. Nos parece bastante arriesgada esta postura.

prescindiendo de considerarla englobada en una unidad superior, que a nuestro entender la determina netamente, y que es este momento amplio de desenlace.

Tanto a nivel de forma, de contenido, de distribución y de función, hay dos partes claramente discernibles. Una primera de carácter narrativo entre el corifeo y el Mensajero ahora llegado, cuya función es dar un primer paso hacia el desenlace definitivo, primer momento de esa gradación a que antes nos referíamos. Pero encierra también una segunda parte, que da comienzo con la llegada de Tecmesa. Ahora lo que predomina es el contenido de acción. A Tecmesa se le vuelve a repetir lo esencial de la noticia, pero Sófocles lo hace principalmente con vistas a que ella proponga un intento de acción salvadora.

Es ésta una escena compleja. Creemos ver en ella varias intencionalidades de parte del poeta. Por un lado está la ya comentada de ser un primer paso admonitor de lo que vendrá a continuación. Sófocles, de esta manera, prefiere ir jalonando el desenlace. Por otro lado está también ese intento de acción salvadora con la tensión que ello supone en la marcha de la obra. ¿Se conseguirá al fin salvar al héroe? Y finalmente, y a nuestro entender tal vez sea ésta la intencionalidad más fuerte de Sófocles, lo que se está buscando es dejar vacía la *orchestra* incluso, para que lo que viene a continuación alcance una intensidad total, y no se vea alterado por alguna intervención del coro. El poeta tal vez está buscando dejar a Ayax absolutamente solo, y que la escena de su despedida de la vida sea de un efecto pleno en el auditorio. En este sentido es como debemos orientar la justificación de esta escena, creemos. Toda ella está en función de lo que viene a continuación. Una gran parte de la crítica se ha planteado como una problemática moral lo que aquí dice el Mensajero sobre Atena y la culpabilidad del héroe, desentendiéndose en una cierta medida del entorno. Es cierto que estos datos son una creación de Sófocles, puesto que, en la medida que podemos documentarlos, no parecen en ningún otro autor. Pues bien, pensamos que es un recurso más entre otros mil posibles de cara a producir en el coro y Tecmesa lo que al final de la escena se alcanza, que todos se vayan en busca del héroe. Y no que pretenda aquí el poeta una fundamentación moral de la culpabilidad de Ayax. Tal vez la crítica no se ha parado a reflexionar suficientemente lo que supone para la técnica dramática del Teatro griego la μετάστασις que aquí se produce. Son contadísimas las veces que un dramaturgo griego utiliza este recurso. Pensamos que convendría darle a este comportamiento la importancia que tiene.

Todos se han ido. La sensación última es aún de esperanza. Tal vez se pueda todavía salvar el destino del héroe. Pero aquí Sófocles vuelve a introducir una nueva dosis de esa ironía tan típicamente suya. Cuando todos se han ido, incluso el coro, en un desesperado intento de detener la mano suicida, en ese mismo momento nuestro poeta hace entrar al héroe camino de su destino fatal. Ahora se abre la escena tan esperada y buscada por Sófocles. Ayax está solo y va a darse muerte. El momento es de una gran solemnidad. Se trata de la despedida a esta vida, que le ha sido tan contraria a su calidad de héroe esforzado. Y de esta manera puede el poeta recrearse en una nueva pincelada de esta pintura que viene haciendo y persiguiendo a lo largo de toda la obra.

Esta resis de Ayax (815-865), considerada en sí misma y fuera por lo tanto del contexto dramático, es realmente un elemento con una gran dosis de carga ritual. Estamos ante un ejemplo bastante perfecto de una invocación a diferentes dioses: Zeus, Hermes, las Erinis, Helio y Tánato. Estamos, pues, ante un nuevo caso de empleo de un elemento arcaico con una función ya un tanto dramatizada.

Este monólogo de Ayax es de una gran riqueza en cuanto a las inflexiones psicológicas por las que atraviesa el héroe en este momento decisivo de su vida. De entrada viene férreamente resuelto a poner en práctica su resolución. Pero una vez dispuestos los preparativos se detiene para invocar la ayuda de los dioses en este trance fatal. No olvida su odio por sus enemigos, que son los causantes de esta situación. Hasta aquí la dureza de carácter de nuestro héroe es obsesiva. Pero en un momento determinado no puede contenerse y da paso a una amplia vena de humanidad. El recuerdo de sus padres allá en Salamina, especialmente el de su madre, le viene ahora al recuerdo. Un nuevo arrebato de dureza le llena el corazón. Estas lamentaciones no conducen a nada, lo que hay que hacer es consumar la acción aprisa:

Ὦ Θάνατε, Θάνατε, νῦν μ' ἐπίσκεψαι μολών

Pero en este momento crítico vuelve a aparecer una cálida nostalgia de la vida que abandona en un adiós a la naturaleza radiante que le rodea y a la lejana que añora.

El pasaje es de una fuerza impresionante. Y esto es, creemos, lo que busca el poeta con esta estructura compleja, que en esta tragedia aparece. Y el momento anterior del Mensajero está netamente orientado a preparar este desenlace. Pero valoraremos aún más la intensidad dramática de esta escena del monólogo de Ayax, si tenemos presente los escasos ejemplos que hay en el Teatro griego de muerte en la propia

escena. Casi siempre tiene lugar fuera, aunque después se traiga al cadáver. Aquí el momento cumbre de la acción del desenlace tiene lugar de cara al auditorio.

Tras esta escena del monólogo viene el tercer momento del desenlace: la ἐπιπάροδος del coro. Para que la acción de la obra vuelva a ponerse en marcha se precisa la nueva entrada del coro, que ha salido en busca de Ayax. En esta nueva Párodos tenemos claro un ejemplo de un coro de búsqueda y persecución, especialidad ésta muy típica del contenido general del *agón*. El coro viene ahora dividido en dos semicoros. Esta escena de *Ayax* es uno de los pocas ejemplos de la presencia de dos grupos, que podría remontarse perfectamente a estadios incluso preteatrales, donde intervendrían dos *comos* en la acción agonal.

Este epirrema queda roto con la llegada de Tecmesa. Consiguientemente, del contenido claramente agonal se pasa a otra escena trenético-narrativa, con la que se cierra esta parte de la tragedia correspondiente al momento del desenlace. Formalmente esta cuarta escena es un epirrema entre el coro y Tecmesa. Su contenido es mixto, se entremezclan los motivos narrativos y los de duelo. Tecmesa viene dando las noticias en torno a la muerte del héroe, y el coro reacciona ante ellas con lamentos en forma lírica.

Ahora ya la acción está nuevamente encarrilada. El coro está ya en la *orchestra*, y Sófocles ha hecho seguir una escena convencional de Mensajero. En este momento, cuando hemos analizado ya la estructura compleja de todo el período del desenlace en *Ayax*, es cuando nos damos cuenta mejor de la minuciosidad con que está construida esta parte de la tragedia. Decíamos más arriba que Sófocles podía haber despachado este momento de su tragedia con una simple escena de Mensajero, más o menos complicada con la presencia de elementos de duelo; o sea, algo semejante a lo que tenemos en esta escena última entre el coro y Tecmesa. Sin embargo, ha preferido construir una estructura bastante más compleja. La razón es clara, y ya la hemos venido insinuando en los análisis anteriores. Admitíamos al principio del trabajo que esta tragedia es la clásica obra de carácter, y en escenas anteriores hemos ido viendo cómo Sófocles se detenía a perfilar la pintura de nuestro héroe. Pues bien, pensamos que esta complicación de la estructura formal está orientada básicamente al mismo fin. De esta manera nuestra visión del carácter de Ayax se enriquece en una gran medida.

VII) Acción-cierre. Una vez que ha tenido lugar el desenlace, la acción de una obra sofoclea se orienta hacia su fin. A nivel de

ritual estaríamos, por ejemplo, en el momento de la ceremonia de entierro, en el caso de que la acción agonal hubiera desembocado en la muerte de una de las partes enfrentadas. Algo de esto conserva el Teatro en esos momentos finales en ritmo anapéstico, cuando el coro abandona la *orchestra*.

Normalmente en Sófocles este período final de la tragedia no es excesivamente amplio. Sin embargo, en *Ayax* volvemos a encontrarnos con una irregularidad manifiesta. Tecmesa, después de narrar la muerte de Ajax en medio de constantes lamentos suyos y del coro, abandona la escena. El auditorio espera en estos momentos la ceremonia de retirada del cadáver de Ayax, con lo que habrá de concluir la tragedia. Sin embargo, no se produce lo esperado. Sófocles complica nuevamente la estructura tradicional de la manera que a continuación veremos.

En primer lugar introduce una escena secundaria, la de Teucro (974-1043). Realmente podríamos decir que se trata de una prolongación estíquica del epirrema trenético-narrativo que iba delante entre Tecmesa y el coro. Sin embargo, el cambio de actores —Tecmesa se va y entra Teucro— y sobre todo el cambio de funcionalidad nos empujan a considerarla como una escena aparte. De todas formas, y prescindiendo de detalles concretos de la obra con vistas a un análisis más preciso, podemos decir que todo el conjunto es un esquema antiguo, puesto que estos diálogos epirremáticos podían convertirse al final en simplemente estíquicos.

En sí misma esta escena de la llegada de Teucro es de un contenido esencialmente trenético, razón de más para considerarla una prolongación de la escena anterior. Al final hay un breve elemento de acción-cierre, cuando el corifeo insta a Teucro a poner manos a la obra y enterrar el cuerpo de Ayax. Hasta aquí todo parecía normal, si a continuación se diese paso verdaderamente a la ceremonia final. Sin embargo, Sófocles rompe la marcha tradicional de la acción, e introduce ahora un período agonal. Desde la perspectiva de este momento agonal es de donde sacamos la conclusión de que el poeta no pretende fundamentar una prolongación trenética con esta escena de Teucro, sino por el contrario busca dar entrada a un actor que le va a posibitar la posterior acción agonal. En este sentido último es en el que hemos calificado de secundaria a esta escena de Teucro.

Y así llegamos a la tan debatida s e g u n d a p a r t e de *Ayax*. Contra lo que se esperaba, abre Sófocles ahora una nueva acción dentro de esta misma tragedia. Estamos del lado de aquellos que pretenden ver en la estructura global de esta obra una forma 'díptica'. Y ello está estrechamente relacionado con la parte anterior. A decir verdad esca-

samente se ha oído a lo largo de lo ya visto un juicio favorable sobre el héroe. Y Sófocles en esta segunda parte se propone la exaltación de Ayax, cuyo carácter ha sido su máxima preocupación hasta aquí.

¿Y qué mejor manera de conseguirlo que utilizando un período agonal? Del enfrentamiento de pareceres sale un mayor esplendor para la parte que triunfa.

Al tratar del *agón* anterior entre Ayax y Tecmesa decíamos que había un único enfrentamiento, aunque, eso sí, con una estructura bastante amplia. Sin embargo, aquí tenemos lo que podríamos llamar un c o n j u n t o a g o n a l, es decir, la sucesión de más de un enfrentamiento en torno a un mismo tema. Y así vemos cómo Teucro discute primero com Menelao y luego con Agamenón. La finalidad de estas estructuras dobles suele ser el presentar un problema desde distintos puntos de vista o planos. En nuestro caso concreto podemos observar cómo el *agón* Menelao/Teucro trata de si realmente Ayax era simplemente un subordinado más a los Atridas, y por lo tanto les debía obediencia. Por el contrario el *agón* Agamenón/Teucro versa sobre un pretendido origen no noble de Ayax, así como de su valoración como un soldado más, sin un auténtico relieve en la guerra ante los muros de Troya. En uno y otro caso Teucro se esfuerza en rebatir las acusaciones de ambos Atridas, y ello supone lógicamente un refuerzo del carácter heroico de Ayax, que Sófocles quiere dibujar.

En esta segunda parte de la tragedia estamos ante un empleo del *agón* como el que ya vimos anteriormente entre Ayax y Tecmesa. Sigue siendo el elemento básico para el avance de la acción, pero notamos ya funcionalmente una innovación, por cuanto que la finalidad última del poeta es la de obtener una pintura del carácter del héroe.

La estructura formal interna de estos *agones* es muy simple, con excepción de lo que encontramos en el segundo enfrentamiento. Allí tenemos que a la mitad de la escena se rompe la marcha rectilínea esperada, y entra un nuevo personaje en el debate. La sorpresa que produce esta alteración formal es doble: por un lado el hecho del rompimiento del *agón* para dar paso a un tercer actor, abandonando uno de los dos que lo comenzaron; pero también hay un segundo efecto buscado en este hecho, y es el que sea precisamente Odiseo el que viene ahora a defender a Ayax.

En resumen, de este período agonal el auditorio saca la imagen de un Ayax esforzado como el que más en la lucha, y tan héroe y noble como los mismos Atridas. Y eso es lo que está buscando Sófocles.

Tras el segundo *agón* y con el triunfo de Odiseo a favor del enterramiento de Ayax se da paso definitivamente al momento de la acción-

cierre, con lo que concluye la tragedia. Teucro y el coro se disponen a dar comienzo a la ceremonia funeraria.

He aquí, pues, la alteración que introduce Sófocles en esta última parte de su tragedia *Ayax*. La amplitud es tal que se llega a crear una nueva acción, diferente de la que hasta ahora se desarrollaba en la obra. Sin embargo, la orientación última sigue siendo la misma que el poeta perfiló ya desde el Prólogo.

Una vez llevado a cabo el análisis de toda la tragedia estamos en condiciones de admitir las afirmaciones que hacíamos al principio, y que hemos venido observando a lo largo de todo el trabajo. Sófocles persigue básicamente en esta obra la pintura del carácter heroico de Ayax. Y a ello ordena toda su estructura. La relación entre el plano de la realidad formal y el de la intencionalidad de una obra literaria es estrecha. Pensamos que una más profunda penetración en el contenido y significado de una obra literaria solamente será posible si previamente hemos hecho un análisis pormenorizado de su realidad formal. Contenido y forma se exigen recíprocamente incluso en el campo de la Literatura.

José María Lucas